

A CASA DEL SARTO. APPUNTI DI LETTURA DAI PROMESSI SPOSI

ABSTRACT

Troppo spesso limitativi sono stati i giudizi che, in sede critica, il carattere del sarto manzoniano ha raccolto: l'angolatura da noi adottata mira invece ad una riconsiderazione, all'interno di una lettura tentativamente globale dei *Promessi sposi*, del significato specificamente letterario che il personaggio rivendicherebbe per sé. L'ipotesi è di scorgere, all'interno della casa borghigiana, un filo sottile ma tenace, nascosto ma intenzionale, in grado di legare l'episodio analizzato alla conclusione effettiva del romanzo: quasi che il narratore, a tale altezza dell'eroica fatica, una buona donna già avesse immaginato, a cucinare il sugo in anticipo di tutta la storia, il brodo di cappone per il giorno della festa. A conforto dell'intuizione, sono apparsi nel percorso segnali molteplici di luce - luce metanarrativa - o inviti chiari a leggere, nel fu Tommaso Dalceppo, nientemeno che una delle possibili controfigure testuali manzoniane.

The character of Manzoni's tailor has collected by literary critics too many diminishing interpretations: the perspective we have assumed aims instead at a reconsideration, within a global reading of *Promessi sposi*, of the specifically literary meaning that the character would claim for himself. The hypothesis is to grasp, inside the middleclass house, a thin but tenacious thread, hidden but intentional, able to tie the analyzed episode to the actual conclusion of the novel. It's almost as the narrator, at such a height of heroic effort, had already imagined a good woman cooking the *sugo* of the whole story in advance, the capon broth for the feast day. As a confirm of the intuition, multiple signals of light appeared – metanarrative light – or clear invitations to recognize, in the former Tommaso Dalceppo, no less than one of Manzoni's possible textual stuntmen.

1. IL SUGO E LA CUCINA.

All'interno dei *Promessi sposi*, la famiglia del sarto fa la sua comparsa nel capitolo XXIV, a seguito della liberazione di Lucia, e del monologo di don Abbondio sulla carità «all'ingrosso» del cardinal Borromeo: agapico e domestico, il sipario è aperto da una buona donna ed un cappone, che intanto sta cuocendo per il pranzo con Lucia, nel giorno in cui Federigo - «un signore così caritatevole»¹ - viene a fare visita al paese. Tra «uno scalpiccio, e un chiasso di voci allegre»,² la scena allestita alla casa del sarto

¹ MANZONI 1957.

Citiamo, per comodità, da MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Ezio Raimondi e Luciano Bottoni, Milano, Principato 1988, da ora abbreviati con sigla PS.

PS, cit., Capitolo XXIV, p. 527, r. 219.

² Ivi, p. 531, r. 308.

ha raccolto in sede critica giudizi generalmente limitativi, secondo la maggior parte dei quali essa non rappresenterebbe altro che un momento idillico del romanzo, soffrendo «a volte del troppo scoperto intento edificante»,³ o peggio declinando «verso la zuccherosa arcadia paesana»,⁴ pur avendo «qualcosa in comune con molti tipi del romanzo inglese» fra Fielding e Dickens: con quei personaggi, cioè, «la cui inaffidabile bontà è striata da piccole ossessioni e manie».⁵

Lontana e contraria a una lettura della vicenda in chiave quietistica, e quasi digressiva, la nostra ipotesi è che l'autore, tra le quattro mura di una casa borghigiana, abbia voluto al contrario dischiudere il segreto ricamo del romanzo, il sugo anticipato di tutta la storia: il suggerimento è quello di leggere, nella casa del sarto, un tratto paradigmatico dell'inquietudine narrativa di Manzoni, cucito nella maglia metaletteraria che intesse i *Promessi sposi*. Daniela Brogi ha scritto a proposito che, a tale altezza del romanzo, il lettore è invitato ad assistere «al momento più solenne e più spirituale di tutti, perché si tratta nientemeno che di un voto, ma non si svolge dentro una chiesa, bensì all'interno della cucina di un sarto di paese»: ai fini di una lettura complessiva dell'opera, l'importanza della scena sarebbe dunque da attribuire, secondo la studiosa, alla scelta narrativa di raffigurare l'ingresso carnale di Dio nella dimensione quotidiana, di rappresentare cioè l'incontro romanzesco tra alto e basso, «come quando Gesù è accolto nella cucina di Marta e Maria nelle tele lombarde del XVI secolo; e come quando Carlo e Federigo Borromeo, stando alle cronache della loro vita, andavano in visita nelle comunità montane più periferiche».⁶

In via preliminare, va osservato che quella del sarto è l'unica famiglia che appare veramente felice nei *Promessi sposi*, già costituita molto prima che la coppia protagonista possa avverare il suo sogno matrimoniale: sembra anzi che l'intenzione del narratore sia stata di ritrarre, in veste finalmente festiva, ciò che alle soglie del romanzo era stata la magra scena della «casetta d'un certo Tonio», senz'altro intima e serena, ma priva di «quell'allegria che la vista del desinare suol pur dare a chi se l'è meritato con fatica.» D'altro canto, l'indecisione narrante su quei «tre o quattro ragazzetti»⁷ di Tonio potrebbe pure già richiamare l'accorto lettore al noto lapsus manzoniano «a proposito del numero di figlioli posseduti dal suo personaggio forse più oleograficamente idillico». Spinazzola ha parlato, nel merito, di «una fretteolosità derivante da cattiva coscienza», anzi di «consapevolezza del vistoso cedimento operato nella tessitura

³ BARENGHI 1994, p. 17.

⁴ SPINAZZOLA 1984.

Citiamo da V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»*, Milano, CUEM 2008 p. 198.

⁵ Cfr. MANZONI 2014, p. 727 nt. 24.

⁶ Cfr. BROGI 2018, pp. 9-10: «[...] Come in un quadro olandese secentesco, o come già in certi quadri fiamminghi quattrocenteschi, il romanzo, come la pittura, è andato ad abitare dentro la vita quotidiana. Dio è sceso tra il popolo. [...] L'interno quotidiano, raccontato attraverso spazi, oggetti e situazioni della vita di tutti i giorni, diventa l'ambiente più naturale della pietà, secondo le stesse indicazioni del cardinale Federigo Borromeo, che era il proprietario, da sempre, della natura morta più importante di tutte, la *Canestra di frutta* di Caravaggio, conservata alla Pinacoteca Ambrosiana, a Milano [...]».

⁷ PS, cit., cap. VI, p. 127, r. 324.

realistica del racconto»: ⁸ di tutt'altro avviso fu invece, a suo tempo, Valgimigli, che vi scorse un tratto di quella «poesia senza verità», ⁹ di fronte a cui Manzoni, accortosi in seguito della svista, non poté far altro che sorriderne. A nostro avviso, la traccia di tale sorriso farebbe capolino, quasi a titolo di *excusatio*, nell'esclamativa incidentale «chi sa se ve ne rammentate più!», presente nel successivo episodio dell'orto, e che vede, per la seconda volta nel racconto, comparire la figlia sulla scena testuale. ¹⁰ Similmente sintomatica pare, in tale prospettiva, anche la clausola incidentale «se non l'abbiamo ancor detto», contenuta nella prima entrata in scena del personaggio all'interno del romanzo: «Era, se non lo abbiamo ancor detto, il sarto del villaggio, e de' contorni [...]». ¹¹

Tanta parte della critica ha sostenuto la tesi che i caratteri dei *Promessi sposi* siano da analizzarsi sempre attraverso i loro negativi: una lettura speculare del sistema dei personaggi romanzeschi comporterebbe l'individuazione del secondo controcanto familiare nella coppia di Donna Prassede, vera e propria *mater familias*, e il povero don Ferrante, il quale veste i panni – nient'affatto casuali – dell'unica figura di letterato *tout court* all'interno dell'opera. ¹²

Innanzitutto, va sottolineata l'opzione narrativa di negare, alle cinque figlie della padrona, il privilegio di una partecipazione anche minima all'intreccio della storia – «nessuna in casa, ma che le davan più da pensare, che se ci fossero state» ¹³ –, a suggerire quasi l'idea, in effetti un po' paradossale, della fertilità anaffettiva di cui la coppia sarebbe emblema: quasi che fossero, i figli loro, orpelli regali ma inutili, o morti oggetti da sistemare. Né così accadeva in *Fermo e Lucia*, all'interno del quale il narratore fermava, seppur in modo fulmineo, la sua attenzione sulla giovane e sola Donna Ersilia, insignificante ma presente sulla scena come padroncina di Lucia, «che era la sola in casa che le desse retta, e la lasciasse parlare». ¹⁴

Ancor più emblematico è il fatto che, nell'intreccio del romanzo, si verifichi un vero e proprio trasferimento del personaggio di Lucia, che passa dalle mani ruvide e buone del sarto, convinto mediatore dell'operazione, a quelle adottive di Prassede, possessive e non richieste: in tale prospettiva, le sequenze del romanzo in esame paiono confermare la brillante definizione elaborata da Getto, che fa dei *Promessi sposi* «il

⁸ SPINAZZOLA 1984, pp. 202-203.

⁹ Cfr. VALGIMIGLI 1954, pp. 17-20: «Che proprio il Manzoni della incongruenza non si sia avveduto? Non se ne avvide quando scrisse, preso ogni volta dalla sua immaginazione. Ma certamente se ne avvide dopo. E correggere gli seppe male. Sorrise, e lasciò stare così [...]. E del suo sorriso c'è una traccia qui stesso [...]. Insomma a questo scritto, come ad altri precedenti e seguenti di questo medesimo libro, si potrebbe dare per sottotitolo *Verità senza poesia, poesia senza verità*».

¹⁰ PS, cit., cap. XXIX, p. 660, r. 228.

¹¹ PS, cit., cap. XXIV, p. 531, r. 316.

¹² Rimandiamo, per un'analisi completa del significato del personaggio di don Ferrante all'interno del romanzo, alle posizioni di Ezio Raimondi espresse in TESTORI 2010.

¹³ PS, cit., cap. XXVII, p. 609, r. 289.

¹⁴ MANZONI 1957.

Citiamo, per comodità, da A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Sugarco, Milano 1997, Tomo terzo, cap. IX, p. 395.

romanzo della casa, una casa intesa nella sua complessa realtà morale ed economica». Il critico, spostandosi dalla casa del sarto al palazzo di don Ferrante, concentra il suo sguardo sul finale del capitolo XXIV, al momento in cui l'Innominato finalmente prega, mentre «penetra in quello che era il “castellaccio” e che ora è diventato il “castello” un'intimità nuova, che trasforma quella dimora in una casa»: se ne conclude che, «pur nella diversità», il raccoglimento e la pace del convertito siano senz'altro da considerare accanto «alle pagine dedicate alla casa del sarto, a quell'atmosfera insomma di cristiana serenità che aleggia sull'intero capitolo, sulle dimore degli uomini di buona volontà».¹⁵

2. IL FILO NASCOSTO.

A confermare la centralità dell'episodio contadino ai fini di un'interpretazione complessiva dell'opera, è la persuasione critica che esista, all'interno della struttura romanzesca, un filo¹⁶ sotterraneo e sottile, ma indissolubile, tra la vicenda del sarto e il capitolo ultimo dei *Promessi sposi*. E se ciò non comportasse equivoci di natura non soltanto ideologica, ci si potrebbe quasi spingere a leggere, negli sposi del villaggio, una autentica prefigurazione della felicità dei due promessi, ovvero a cogliere, nell'amore semplice e domestico che investe la famiglia paesana, una traccia di quella «allegrezza raccolta e tranquilla»¹⁷ che fra Cristoforo, prossimo alla morte, auspicherà per Renzo e Lucia in chiusura al capitolo XXXVI. Anche Momigliano, dal canto suo, ha richiamato la «famigliarità raccolta e affettuosa»¹⁸ che aleggia nella casa del sarto: il secondo livello dell'indagine vorrebbe illustrare l'esistenza, tra le due realtà familiari, di una dialettica narrativa che apparirebbe, sotto i raggi di tale luce, senz'altro nascosta però intenzionale.

Pur nella consapevolezza delle evidenti differenze che corrono tra le due coppie in esame, l'ipotesi critica del filo nascosto troverebbe supporto in alcune significative consonanze ricavabili tra le due sequenze testuali sopra individuate.

La prima considerazione da fare concerne l'area semantico-lessicale della carità, che si rivela non a caso essenziale anche per l'analisi della problematica sottesa al sugo della storia: mai, come nelle scene che vedono in presenza il personaggio del sarto, il narratore insiste nel riferimento alle azioni dell'uomo compiute per il bene. L'episodio domestico appare anzi, a chi legge, quasi animato da un soffio, caldo, di ἀγάπη: oltre al noto atto di carità che il sarto compie per Maria vedova, rievocando l'omelia di Federigo, è suggestiva l'affermazione fatta dal personaggio a proposito della «disgrazia» degli uomini - «“perché la disgrazia non è il patire, e l'esser poveri; la disgrazia è il far del male”» -,¹⁹ che riecheggia in modo preciso e negativo quan-

¹⁵ GETTO 1964, pp. 587-593.

¹⁶ Cfr. la riflessione sulla valenza diegetica della metafora tessile in BOLOGNA 1998, pp. 345-406, ora in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/influences/bolognfilo.php, ultima consultazione: 10 dicembre 2020.

Cfr. anche POLIMENI 2020.

¹⁷ PS, cit., cap. XXXVI, p. 838, r. 522.

¹⁸ MANZONI 1964, p. 535, n. 4-5.

¹⁹ PS, cit., cap. XXIV, p. 533, r. 379.

to l'Anonimo dirà sul finire del romanzo, con quella similitudine «tirata un po' con gli argani» ma vera, secondo cui «si dovrebbe pensare più a far bene, che a star bene: e così si finirebbe anche a star meglio».²⁰ E se non è inutile aggiungere la menzione che, al capitolo XXV, il narratore fa della «grand'amicizia» che nasce «tra beneficati e benefattori, quando gli uni e gli altri son buona gente»,²¹ veramente sintomatica è la scena, al capitolo XXIX, in cui Agnese, don Abbondio e Perpetua decidono di passare «a salutar quella brava gente», mentre il narratore trova lo spazio, di nuovo attraverso una massima dell'Anonimo, di soffermarsi sul ricordo della «buona azione» compiuta dalla coppia: «fate del bene a quanti più potete, dice qui il nostro autore; e vi seguirà tanto più spesso d'incontrar de' visi che vi mettano allegria».²²

Altrettanto suggestiva appare allora l'azione benefica che Federigo - interrogando nel frattempo le donne, «per veder se nelle risposte potesse trovar qualche congiuntura di far del bene a chi aveva tanto patito»²³ - intende fare al sarto generoso, prendendo su di sé i debiti che i compaesani avevano contratto con lui. Non sembra un caso se, proprio nell'ultimo capitolo, don Abbondio a colloquio col nuovo marchese indicherà, nell'acquisto delle terre e delle «“topaie”» di Renzo, «“la carità più fiorita che vossignoria illustrissima possa fare a questa gente”».²⁴ D'altro canto, l'imprevedibile signore farà «restar di sasso» don Abbondio «col proporgli che s'andasse subito insieme a casa della sposa»,²⁵ in un'atmosfera sospettosamente simile a quella della discussione tra Federigo e il curato «guastamestieri», riguardante a quell'altezza la decisione del cardinale di scendere personalmente al villaggio, per ringraziare l'uomo della sua ospitalità verso Lucia. Anticipando con ciò la sezione dell'analisi dedicata allo studio della *sartorialità* che trama il romanzo, si notino per intanto le parole che il cardinale, scendendo alla casa del sarto, rivolge al suo sottoposto: «“Fate che lui li vesta a mio conto, e pagatelo bene.”»²⁶ In tale prospettiva, altrettanto curiosa è l'opzione narrativa di concludere il definitivo abbraccio tra Borromeo e il convertito concentrando lo sguardo proprio sugli abiti dei due: «le sue lacrime ardenti cadevano sulla porpora incontaminata di Federigo; e le mani incolpevoli di questo stringevano affettuosamente quelle membra, premevano quella casacca, avvezza a portar l'armi della violenza e del tradimento».²⁷

Per tornare al capitolo XXV, l'apprensione del curato sottoposto «sul cerimoniale da usarsi con monsignore, e sui titoli da dargli»²⁸ farà il suo ritorno esplicito nell'ultimo dialogo tra don Abbondio ed Agnese, la quale rievoca proprio il momento in cui «“uno di que' signori mi tirò da parte, e m'insegnò come si doveva trattare con quel signore, e che gli si doveva dire vossignoria illustrissima, e monsignore”».²⁹ Si noti da ultimo che, a fianco della narratrice Agnese, la povera Lucia a colloquio con Federigo

²⁰ Ivi, cap. XXXVIII, p. 888, r. 475.

²¹ Ivi, cap. XXV, p. 559, r. 159.

²² Ivi, cap. XXIX, p. 659, r. 202.

²³ Ivi, cap. XXIV, p. 540, r. 551.

²⁴ Ivi, cap. XXXVIII, p. 880, r. 276.

²⁵ Ivi, p. 880, r. 284.

²⁶ Ivi, cap. XXIV, p. 543, r. 656.

²⁷ Ivi, cap. XXIII, p. 500, r. 175.

²⁸ Ivi, cap. XXV, p. 563, r. 254.

²⁹ Ivi, cap. XXXVIII, p. 876, r. 166.

si mostrava «non contenta di quella maniera di raccontar la storia»³⁰: nell'ultima pagina del romanzo, stavolta di fronte ai racconti dell'amato moralista, non è inutile ricordare che la giovane, «non che trovasse la dottrina falsa in sé, ma non n'era soddisfatta; le pareva, così in confuso, che ci mancasse qualcosa».³¹

Ecco perché quanto accade nei dintorni della casa del sarto non può ritenersi una mera pausa idillica, all'interno del romanzo: il terzo livello dell'analisi ha l'obiettivo di cogliere, in tale prospettiva, il valore propriamente metanarrativo che, non nel suo ma nel brodo di cappone, la vicenda vorrebbe rivelare.

3. UNA LETTURA METANARRATIVA: ENTUSIASMO E SARTORIALITÀ

Il lettore sa innanzitutto che il personaggio del sarto è «un uomo che sapeva leggere, che aveva letto in fatti più d'una volta il Leggendaro de' Santi, il Guerrin meschino e i reali di Francia, e passava, in quelle parti, per un uomo di talento e di scienza»; in secondo luogo, si apprende che egli ha incoraggiato la moglie - «se ce ne fosse stato bisogno» - a compiere «quel viaggio caritatevole» per liberare Lucia, certo com'è che mai «“il Signore abbia cominciato un miracolo senza finirlo bene”».³² Da un punto di vista precisamente metanarrativo, nella «grand'enfasi» con la quale egli discorre «in mezzo all'interruzioni de' ragazzi, che mangiavano ritti intorno alla tavola, e che in verità avevano viste troppe cose straordinarie, per fare alla lunga la sola parte d'ascoltatori»,³³ il personaggio viene a configurarsi nel romanzo come rustico emblema del «piacere della fabulazione, della cronaca trasfigurata in mito dai suoi ricordi di esperto»,³⁴ nonché come primo portatore di ciò che in Renzo, e nella voce narrante, maturerà nei capitoli finali: la gioia piena di raccontare la storia, nella corsa romanzesca che non vuol finire mai. Corroborandosi ulteriormente la tesi del filo nascosto, parallela si delinea una rete di corrispondenze nuove tra il sarto, Renzo e il narratore: Spinazzola ha osservato altresì, nel merito della «posa» di scrittura dello stesso rifacitore ottocentesco, che essa prenderebbe corpo, sin dai primi passi del romanzo, proprio «dal piacere» più o meno esplicitato «di narrare o rinarrare, con signorilità affabile, la rozza ma suggestiva cantafavole consegnatagli da uno scartafaccio secolare».³⁵

In tale prospettiva, la rievocazione appassionata che il sarto fa dell'omelia di Federigo parrebbe celare una sorta di primo manifesto poetico, nonché l'immagine di una prima biblioteca di riferimento del romanzo: ha scritto Raimondi che la possibilità, per il racconto moderno, di «ricalcare le funzioni di una fiaba o di un esempio agiografico, è forse il rischio, la scommessa del narratore alla ricerca di una scrittura popolare che assorba le qualità più autentiche di un mondo contadino».³⁶ Vittima anch'egli delle amplificazioni popolari, popolano anch'egli nel credere che Federigo «“abbia letto tutti i libri che ci sono”», il sarto venera nella figura del cardinale l'au-

³⁰ Ivi, cap. XXIV, p. 541, r. 581.

³¹ Ivi, cap. XXXVIII, p. 890, r. 508.

³² Ivi, cap. XXIV, p. 532, r. 335.

³³ Ivi., p. 532, r. 353.

³⁴ RAIMONDI 1974, p. 209.

³⁵ SPINAZZOLA 1984, p. 77.

³⁶ RAIMONDI 1974, p. 209.

tentico santo, l'uomo che vive in sé la coincidenza della parola e del gesto, e che si rivolge alle folle con discorsi che raggiungono tutti e ciascuno: «“a pensare che sappia adattarsi a dir quelle cose in maniera che tutti intendano”» – rifletterà commosso il sarto –, al punto che «“anche i più duri di testa, i più ignoranti, andavan dietro al filo del discorso”».³⁷ Affiora, per la prima volta nel romanzo, la convinzione letteraria che la parola di un uomo può esser utile e santa solo nella misura in cui, prima di ogni cosa, diventi capace di generare nell'altro il «“sentimento”» del bene: lo stesso per il quale «il sarto interrompe il discorso da sé, come sorpreso da un pensiero», il pensiero di una carità che è tanto più vera quanto meno vorrà esser «“elemosina”», o farisaica ostentazione - «“e non dir niente, se incontri qualcheduno; e guarda di non rompere”».³⁸ È ancora Raimondi a sostenere che, «dopo tutto, non è la parola che conta, ma il moto segreto del cuore, la purezza della coscienza e della preghiera»: ³⁹ il primo fiore di carità germoglia così proprio nell'animo dell'ospite Lucia, che «senti in cuore una tenerezza ricreatrice; come già da' discorsi di prima aveva ricevuto un sollievo che un discorso fatto apposta non le avrebbe potuto dare». Il rigoroso credo letterario manzoniano non riesce ad esaltarsi per «“belle parole”», o per discorsi rischiosamente consolatori.⁴⁰ trema piuttosto di una carità e una parola vissute, capaci di confortare una donna per il seme di speranza che vi è nel guazzabuglio, nell'*abîme* del cuore umano. Verrebbe voglia di citare, a proposito, lo stralcio di una lettera al sovrano Leopoldo II, nella quale l'autore, riferendosi al proprio «lavoro», scriveva di riconoscere «sempre più», nel suo inquieto percorso letterario, «che la volontà sincera di coglier nel vero, e di proporre il buono, può, quali che sieno le forze di chi vuole, ottener mirabilmente l'effetto, quando il Cielo conceda tal Lettore che sappia e voglia compir del Suo quel che l'autore ha tentato».⁴¹

³⁷ Cfr. PS, cit., cap. XXIV, pp. 533, rr. 368-9: «[...] “Non dico chi sa qualche cosa; ché allora uno è obbligato a intendere; ma anche i più duri di testa, i più ignoranti, andavan dietro al filo del discorso. Andate ora a domandar loro se saprebbero ripeter le parole che diceva: sì, non ne ripescerebbero una; ma il sentimento lo hanno qui. E senza mai nominare quel signore, come si capiva che voleva parlar di lui! E poi, per capire, sarebbe bastato osservare quando aveva le lacrime agli occhi. E allora tutta la gente a piangere... [...] E sì che c'è de' cuori duri in questo paese. E ha fatto proprio vedere che, benché ci sia la carestia, bisogna ringraziare il Signore, ed esser contenti: far quel che si può, industriarsi, aiutarsi, e poi esser contenti. Perché la disgrazia non è il patire, e l'esser poveri; la disgrazia è il far del male. E non son belle parole; perché si sa che anche lui vive da pover'uomo, e si leva il pane di bocca per darlo agli affamati; quando potrebbe far vita scelta, meglio di chi si sia. Ah! allora un uomo dà soddisfazione a sentirlo discorrere; non come tant'altri, fate quello che dico, e non fate quel che fo. E poi ha fatto proprio vedere che anche coloro che non son signori, se hanno più del necessario, sono obbligati di farne parte a chi patisce”».

³⁸ Ivi, p. 534, rr. 394-5. Si osservi peraltro la corrispondente versione ventisettana: «“Ma con buona creanza, ve”; che non paia che tu le faccia la carità”». <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000484>, ultima consultazione: 15 maggio 2020.

³⁹ RAIMONDI 1974, p. 210.

⁴⁰ Cfr. ed. ventisettana: «Lucia fe' gli occhi rossi, e senti in cuore una tenerezza ricreatrice; come già dai discorsi di prima aveva ricevuto tal sollievo che un sermone espressamente consolatorio non sarebbe stato abile a procurarle».

<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000484>, ultima consultazione: 15 maggio 2020.

⁴¹ MANZONI 1986, pp. 3-4; 2 marzo 1833.

La lettura metanarrativa della figura del sarto prende le mosse precisamente dalla scoperta che, all'interno dei *Promessi sposi*, vi è una e una sola occorrenza del termine *narratore*: essa è riferita significativamente proprio al buon uomo, osservato attraverso le suggestioni dell'animo di Lucia, che, «attirato da quelle descrizioni, da quelle fantasie di pompa, da quelle commozioni di pietà e di meraviglia, preso dall'entusiasmo medesimo del narratore, si staccava da' pensieri dolorosi di sé; e anche ritornandoci sopra, si trovava più forte contro di essi».⁴² Numerose sono, in *Fermo e Lucia*, le ricorrenze di termini appartenenti all'ambito del narrare: nello specifico si sono individuati 38 termini tra i corradicali, dei quali 21 verbi, 13 sostantivi tra *narrazione* e *narrazioni*, e 4 tra *narratore* e *narratori*. Nei *Promessi sposi* troviamo invece 2 ricorrenze di *narrazione*, 1 di *narratione*, pronunciata dall'Anonimo, e finalmente la presenza unica del termine *narratore*, di cui si è ora detto.

Se consideriamo più attentamente la fortuna del termine *narratore* in Italia, colpisce che ad utilizzarlo per la prima volta sia l'amato Boccaccio, all'interno del *Filocolo* (1336), emblematicamente considerato dagli studiosi come il primo romanzo avventuroso, scritto in prosa volgare, della letteratura italiana. Successivamente, il termine compare nelle opere di Giambattista Giral di Cinzio, nel cruscante Salviati, in Buonarroti il Giovane, in Melchiorre Delfico e finalmente in Foscolo, che lo utilizza nel suo *Epistolario*. Manzoni risulta però il primo in Italia, proprio con il *Fermo e Lucia*, a parlare di *narratore* nell'accezione tecnica di «autore di opere narrative; romanziere, novelliere».⁴³

In effetti, ad una lettura più accorta il capitolo XXIV si svela di pagina in pagina tramato da tale gioco metaletterario, che emerge tanto più nitidamente nella misura in cui lo si confronti con la edizione dei *Promessi sposi* cosiddetta Ventisettrana: desta quantomeno curiosità, ad esempio, il fatto che Agnese, nell'ultima redazione del romanzo, appena giunta alla casa del sarto «volle sapere i casi di Lucia, e questa si mise affannosamente a raccontarglieli», mentre nella versione del '27 si scrive che la figlia «si fece dolorosamente a narrarli».⁴⁴ E se già Bologna⁴⁵ ha notato che, qualche riga dopo, tanto nella ventisettrana quanto nella quarantana si fa riferimento a don Rodrigo come sospetto «autor principale della trama», poco più avanti lo scrittore cambierà la «narrazione», che Lucia fa alla madre sul voto compiuto, di nuovo in «racconto».⁴⁶ Ancora, nel '27 Agnese sospetta che «Renzo non abbia ancora trovato il verso» di mandare sue notizie alle donne - il corsivo è dell'autore -, mentre nel '40 la scelta narrativa pare quella di nascondere la trama di rimandi dietro una molto più innocua

⁴² PS, cit., cap. XXIV, p. 534, rr. 401-2.

⁴³ Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, p. 184: <http://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xi-11>, ultima consultazione: 15 maggio 2020. Boccaccio, I-52: Il narratore di così fatte cose pur morì nella mia presenza [...]. Giral di Cinzio, 2- 137: [...] i poeti eroici [...] sono narratori e non rappresentatori. L. Salviati, II-1-28: [...] uno interponimento, col qual la narratrice risponde quasi a una tacita quistione. Buonarroti il Giovane, 9-313: N'avesse la voce ei narratore / fatta correre intorno universale. Delfico, II-21: I fanciulli poi [...] diventano facilmente ciarlieri e perpetui narratori dei piccoli fatti domestici. Foscolo, XVIII-219: La sorte mi aveva concesso di far amicizia con un Inglese che [...] inoltre è narratore d'aneddoti bizzarri della vita de' letterati d'Inghilterra.

⁴⁴ Cfr. MANZONI 2002, p. 914.

⁴⁵ BOLOGNA 1998, pp. 345-406.

⁴⁶ PS, cit., cap. XXIV, p. 537, r. 477.

«maniera»:⁴⁷ da ultimo, qualche pagina avanti la madre troverà «il verso» di accomodare la storia da raccontare a Federigo, mentre nella versione antecedente il narratore aveva optato per un meno marcato «modo».⁴⁸

Altrettanto decisivo, in tale prospettiva, appare il momento in cui il cardinale fa visita alla casa del sarto, per chiedere agli sposi la carità di ospitare Lucia qualche giorno di più. Se la buona donna rivela «un tono di voce» ed «un viso ch'esprimeva molto più di quell'asciutta risposta, strozzata della vergogna», il narratore descrive, con minuzia almeno sospetta, la risposta che a Federigo vuole dare il marito. L'ormai proverbiale «*si figuri!*» viene illustrato significativamente dal narratore come «un cozzo d'idee monche e di mezze parole»: è interessante notare che i termini «cozzo» e «idee» nel romanzo saranno di nuovo utilizzati quando si dovrà rappresentare ciò che una parte della critica ha considerato «il modulo ideale dell'arte manzoniana»,⁴⁹ ovvero il «focolare» della casa di Abbondio sconvolta dai lanzi, in quella celebre similitudine tra «i segni d'un vasto saccheggio accozzati insieme», e le «molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo.» D'altra parte, proprio e soltanto in tale sequenza del romanzo è contenuto il termine *artisti*: «Il resto era cenere e carboni; e con que' carboni stessi, i guastatori, per ristoro, avevano scarabocchiato i muri di figuracce, ingegnandosi, con certe berrettine o con certe cheriche, e con certe larghe facciole, di farne de' preti, e mettendo studio a farli orribili e ridicoli: intento che, per verità, non poteva andar fallito a tali artisti».⁵⁰ Non appena il narratore deride la vanità dei propri sforzi artistici, Federigo giunge bonario in soccorso, mentre accenna «già d'avere interpretato il silenzio»: assumendo con ciò quasi le sembianze di un lettore modello, non tanto per cultura e per nascita, ma certo per carità, per familiarità impastata con l'altro e con l'umano, per coscienza ilare del limite, di pensieri e parole, opere e omissioni. E si ricordi da ultima un'altra ricorrenza dell'espressione «*si figuri*», situata nel precedente capitolo XXIII, riferita non a caso proprio ad un uomo di lettere: «“*Si figuri*”, rispose l'aiutante, con un mezzo sogghigno: “è la mula del segretario, che è un letterato”».⁵¹

A concludere il quadro sta ciò che De Cristofaro ha definito «un enigma narrativo»,⁵² ovvero l'esclamazione contenuta a brevissima distanza testuale dalle pagine del focolare, con la quale il sarto usciva definitivamente dalla scena del romanzo: «“Ah signor curato!” disse il sarto, dandogli di braccio a rimontare in carrozza: “s'ha da

⁴⁷ Ivi, p. 538, r. 494: «[...] e lui finora non ha mai fatto saper nulla. Che non abbia ancor trovata la maniera».

⁴⁸ Ivi, p. 557.

⁴⁹ Cfr. MANZONI 2003, cap. XXX, p. 694, nota 12 di G. Bezzola: «è similitudine celebre, e risponde pienamente al modulo ideale dell'arte manzoniana, con la sua ricchezza di significati nascosti o appena accennati, accanto e a complemento dell'enunciazione letterale del concetto».

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ PS, cit., cap. XXIII, p. 507, rr. 374-5.

⁵² Cfr. MANZONI 2014, p. 890 nt. 14: «L'“improvvisata” a casa del sarto non ha alcuna funzione ai fini della trama: è un enigma narrativo, e molti critici si sono chiesti se non si tratti di una *mise en abyme* metadiegetica. Tuttavia, probabilmente essa si dà solo perché quel personaggio senza nome – quasi scampolo di una smagata commedia dell'arte – possa suggellare in modo memorabile e sintetico la propria “interpretazione”; in questo senso, potrà essere posta in cortocircuito con l'uscita di scena (alla fine del penultimo capitolo) di un altro beniamino manzoniano, a sua volta affetto da bibliomania compulsiva: don Ferrante».

far de' libri in istampa sopra un fracasso di questa sorte».⁵³ All'interno dei *Promessi sposi*, soltanto due altre volte compare un riferimento ai libri stampati, e uno di essi è emblematicamente situato in esordio agli sproloqui di Renzo all'osteria:⁵⁴ la frase posta sulle labbra del sarto, d'altro canto, costituisce un sintomatico *pendant* prima di tutto a quei «libri in volgare»⁵⁵ che lo stesso personaggio si era offerto di prestare, poco prima, al curato in fuga verso il castello dell'innominato.

Infine, colpisce il fatto che, all'interno del complesso sistema dei personaggi dei *Promessi sposi*, proprio il sarto venga privato di un nome e un cognome: rompendo una maglia alla passione onomastica che intesse interamente il romanzo,⁵⁶ tale opzione narrativa equivarrebbe per noi alla concessione di una valenza spiccatamente simbolica del personaggio. Si aggiunga anzi che, nel *Fermo e Lucia*, il marito della buona donna era nominato mediante il purissimo accidente di Tommaso Dalceppo, del quale non si sapeva però la professione: «non è quindi da farsi maraviglia, se Tommaso Dalceppo, all'udirsi proporre una faccenda che era tanto in armonia con quel suo sentimento, non pensò né alla fatica, né all'incomodo, ma gioì nella conformità di quello che sentiva e di quello che doveva fare».⁵⁷

A proposito della rilevanza critica di tale scelta, considerata a conforto di una lettura metanarrativa dell'opera, concordiamo con Daniela Brogi, la quale ha ribadito in sede di commento al capitolo XXVII – ovvero all'emblematico carteggio tra Agnese e Renzo, ed alla biblioteca ricca e inutile di Ferrante – la validità della «metafora della scrittura romanzesca come lavoro tessile di riaggiustatura e di raccomandamento»:⁵⁸ la comparazione formale tra il romanzo ed una «tela rattoppata»⁵⁹ costituirebbe «uno dei momenti principali di originalità dei *Promessi sposi*», che si traduce, «essenzialmente, nel lavoro strenuo di tessitura e di rammendo compiuto dall'autore», intento ad «elaborare una trama a più strati, in cui gli individui comuni sono guardati attraverso i fili invisibili che legano la loro oscura esistenza alla grande storia».⁶⁰ Ma è forse necessario aggiungere anche l'accento, pur breve, che il narratore fa a quei «Campioni» della scrittura, in esordio al dilavato manoscritto secentesco, i quali affiorano fin dalla prima pagina «trapontando coll'ago finissimo dell'ingegno i fili d'oro e di seta, che

⁵³ Ivi, cap. XXX, p. 682, r. 278.

⁵⁴ Cfr. PS, cit., cap. XIV, p. 323, rr. 429-432: «Noi riferiremo soltanto alcune delle moltissime parole che mandò fuori, in quella sciagurata sera: le molte più che tralasciamo, disdirebbero troppo; perché, non solo non hanno senso, ma non fanno vista d'averlo: condizione necessaria in un libro stampato». Per l'importanza di tale scena ai fini di una lettura metaletteraria del romanzo, rimandiamo a: ROSA 2008, pp. 128-153.

⁵⁵ Ivi, cap. XXIX, p. 663, r. 282.

⁵⁶ Per un'analisi completa dell'importanza del nome all'interno dei *Promessi sposi* rimandiamo a: POLIMENI 2015, pp. 29-46.

⁵⁷ MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., Tomo terzo, cap. III, p. 286.

⁵⁸ Cfr. BROGI 2018, *op. cit.*, p. 65: «Forse nessun capitolo, come il XXVII, prende così alla lettera la metafora della scrittura romanzesca come lavoro tessile di riaggiustatura e di raccomandamento. [...] i quattro nuclei che compongono il capitolo sono così diversi da poter essere letteralmente assimilati a quattro grandi toppe formate da tessuti e da colori dissonanti che solo un gran sarto potrebbe ricucire e ricollocare in una trama composita e sensata».

⁵⁹ Ivi, p. 59.

⁶⁰ Ivi, p. 61.

formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose». ⁶¹ Ha dimostrato Bologna ⁶² che, nel suo sdipinarsi, la narrazione davvero si scopre tramata di riferimenti continui al «filo del racconto», «della storia» e «del discorso», per non dire dei «telai, filande, tramegli, frange del racconto, matasse, nastri di parole» ⁶³ che sfilano frattanto sulla scena. Si corrobora decisamente la centralità ermeneutica del personaggio del sarto: riferendosi di nuovo al paradigmatico capitolo XXVII, nonché «la parte del romanzo al più alto tasso di metaletterarietà, ricca com'è di rimandi alle disfunzioni comunicative della parola scritta», Brogi giunge alla conclusione che, nella «orditura slegata del capitolo», debba celarsi la «figura del disordine di queste esistenze strappate al tempo circolare e noto della biografia», tanto più bisognosa di un abile sarto quanto più fatalmente aggrovigliata. Da ultimo, appare sintomatico anche il fatto che l'unico personaggio ad emergere sulla pagina per un momento «cucendo, cucendo, ch'era un mestiere quasi nuovo per lei», sarà proprio Lucia – «e dietro all'aspo, quante cose!» ⁶⁴ –: è ancora Brogi, del resto, a sostenere la tesi che, nei capitoli conclusivi del romanzo, «il personaggio di Lucia rappresenti in figura anche l'opera». ⁶⁵

Due ultime occorrenze a confermare la legittimità dell'adozione di una prospettiva metaletteraria: innanzitutto, ciò che nell'edizione del 1827 veniva a galla sulla pagina come un «sentimento», da cui il popolo era preso ascoltando l'omelia di Federigo, nel 1840 si tramuta in «filo del discorso», ⁶⁶ in una delle prime frasi – precedentemente già citata – che il sarto pronuncia nel romanzo. In secondo luogo, il cardinale entra nella casa dell'uomo proprio come «il porporato»: ⁶⁷ il dato di per sé sarebbe insignificante, se non fosse che Agnese, quando ritorna una seconda volta dagli ospiti divenuti ormai amici, sosterrà l'attenzione sulla stampa del santo, appesa all'ingresso dal padrone di casa, affermando malcerta che «“nel vestito gli somiglia; ma...”». ⁶⁸

In conclusione, vale la pena riprendere l'osservazione sulle «strane identificazioni» che nel romanzo si riscontrerebbero tra il sarto, Renzo e il narratore: preliminarmente, è interessante osservare, con Raimondi, ⁶⁹ il fatto che il termine *poeta* ⁷⁰ sia

⁶¹ PS, cit., *Introduzione*, p. 1, rr. 6-8.

⁶² BOLOGNA 1998.

⁶³ Cfr. anche BROGI 2018, pp. 135-136.

⁶⁴ PS, cit., cap. XVIII, p. 400, r. 211.

⁶⁵ BROGI 2018, p. 148.

⁶⁶ Cfr. MANZONI 2002, pp. 913.

⁶⁷ PS, cit., cap. XXIV, p. 539, r. 534.

⁶⁸ PS, cit., cap. XXIX, p. 662, rr. 272-3.

⁶⁹ TESTORI 2010, p. 173.

⁷⁰ Cfr. PS, cit., cap. XIV, pp. 319-20, rr. 310-20: «“To” disse Renzo: “è un poeta costui. Ce n'è anche qui de' poeti: già ne nasce per tutto. N'ho una vena anch'io, e qualche volta ne dico delle curiose... ma quando le cose vanno bene”.

Per capire questa baggianata del povero Renzo, bisogna sapere che, presso il volgo di Milano, e del contado ancor più, poeta non significa già, come per tutti i galantuomini, un sacro ingegno, un abitator di Pindo, un allievo delle Muse; vuol dire un cervello bizzarro e un po' balzano, che, ne' discorsi e ne' fatti, abbia più dell'arguto e del singolare che del ragionevole. Tanto quel guastamestieri del volgo è ardato a manomettere le parole, e a far dir loro le cose più lontane dal loro legittimo significato! Perché, vi domando io, cosa ci ha che fare poeta con cervello balzano?»

D'altra parte, nel passo corrispondente del *Fermo e Lucia*, la strana identificazione era fatta ancor più esplicita, nel paragone tra il fiasco di vino e la «tabacchiera» cui lo «scrittore» ricorre, «nelle stesse

presente nel romanzo solo all'interno della metafora a proposito del protagonista, ad infittire la trama di segnali metanarrativi. In secondo luogo, e veramente illuminante a tal proposito, è stata l'opzione di leggere complessivamente i *Promessi sposi* attraverso uno specifico paradigma critico, suggerito per verità da Mario Barenghi in relazione al cammino romanzesco del giovane Renzo:⁷¹ la conquista del racconto, ciò che vogliamo chiamare la gioia di raccontare, ci appare infatti come l'elemento che più suggestivamente farebbe risaltare il filo segreto che lega le tre figure in esame. La gioia di Renzo in tal senso coinciderebbe, sul finale, con la gioia del narratore, portata all'interno del romanzo, a sua volta, proprio attraverso l'entusiasmo del sarto. Ha sostenuto Raimondi, analizzando gli ultimi capitoli del romanzo, che «dal racconto di una crisi si finisce alla crisi del racconto»: il finale dei *Promessi sposi* «indugia e ristagna in una rete di scene e di episodi da idillio comico», fitto di segnali dispersivi, «quasi che il ritmo romanzesco abbia perduto il suo passo ed esiti a congedarsi, a imporsi una fine», ripetendo il paradigma idilliaco «in più versioni a cui manca sempre qualcosa, in un seguito beffardo di sfasature, di contrattempi, di misuratissime dissonanze»;⁷² Brogi, dal canto suo, si dichiara propensa ad uscire «da una polarità che non sempre aiuta, cioè l'opposizione "lieto fine versus rifiuto dell'idillio"», dunque a non «eleggere a punto focale dell'analisi soltanto le ultime due pagine»: la studiosa ha sottolineato che «l'immagine della narrazione come ricucitura fissa alla lettera il senso che l'autore assegna alla propria opera», attraverso un significato almeno duplice, «perché la tessitura funziona tanto come figura di richiamo all'"eroica fatica" della rifacitura, quanto come correlativo figurale del romanzo come componimento che si interroga su come dare forma e significato al destino delle moltitudini.» L'ultimo capitolo, in termini sintetici, «può farci capire come la sintassi narrativa di un racconto (ossia rappresentare) sia la semantica del racconto (ossia conoscere)»;⁷³ alla luce di tali suggestioni, Renzo, il sarto e il narratore potrebbero quasi considerarsi alla stregua di un'unica, per quanto problematica, controfigura testuale manzoniana.

Una ulteriore considerazione occorre però fare: dal costante rovello critico che struttura i *Promessi sposi*, si evince chiaramente che la conquista umana della gioia non è mai scindibile da un secondo paradigma, tanto letterario quanto etico, e coincidente in sostanza con la dimensione della carità, dell'amore *gratis* per i fratelli uomini. Sotto i raggi di tale luce, non sembra scorretto affermare che l'*ἀγάπη* viene ridestata, nel sarto, dalla presenza del cardinal Federigo, da Fra Cristoforo in Renzo tramite l'atto del perdono, e nel narratore, se così si può dire, quasi osmoticamente dallo stesso Renzo,

angustie», e «piglia una presa in furia, la porta al naso, chiude la scatola, la riapre, e ricomincia lo stesso giuoco». Cfr. MANZONI, *Fermo e Lucia*, cit., Tomo terzo, cap. VII, p. 363.

Cfr. NIGRO 1996.

⁷¹ BARENGHI 1994, p. 107.

⁷² RAIMONDI 1974, pp. 219-220. Cfr. anche BROGI 2018, p. 140: «La struttura "sconclusionata" di questo capitolo, infatti, crea un effetto complessivo di asimmetria e di irregolarità che in buona sostanza sottrae il finale alla funzione convenzionale di termine ultimo di distensione del racconto. E fa tornare in mente un passaggio di Benjamin in *Allegoria e dramma barocco*: "il linguaggio viene frammentato in modo tale da conferire ai suoi frammenti un'espressività diversa e maggiore"».

⁷³ BROGI 2018, pp. 136-139.

finalmente in corsa per la promessa. Anche questo era il senso, il sugo della storia che la buona donna cucinava, sotto il tetto lombardo di un villaggio senza nome.

Se si considera attraverso tali paradigmi il viaggio del protagonista all'interno del romanzo, appare possibile l'approdo a una definizione dei *Promessi sposi* come la storia di un uomo, Renzo, che finalmente impara a parlare: ovvero, per dir meglio, la storia dell'uomo che, nel momento in cui scopre la carità, scopre la gioia di raccontare.⁷⁴ Molto suggestivo, in tal senso, è il passaggio – morale e non più moralistico – che il montanaro compie nel romanzo, nel lungo viaggio che lo porta dal tristo congedo, tributatogli dall'Azzecagarbugli – ««imparate a parlare: non si viene a sorprender così un galantuomo»»,⁷⁵ alla rabbia della fuga di emigrato, commossa e rivolta al mercante di Gorgonzola: «e imparate a parlare un'altra volta; principalmente quando si tratta del prossimo».⁷⁶ Il senso cristiano dell'altro, del «prossimo», si mostra infine a Renzo come la sola forza, nella storia, in grado di vincere, accettare, smascherare «quel benedetto istinto di riferire e di subordinare tutto a noi medesimi»,⁷⁷ che tanto a sproposito ci fa adoperare alle volte le parole. E se il giovane «prima d'allora era stato un po' lesto nel sentenziare, e si lasciava andar volentieri a criticar la donna d'altri, e ogni cosa», il finale suggerisce che l'«utile ammaestramento» della storia consista per lui anche nella scoperta «che le parole fanno un effetto in bocca, e un altro negli orecchi»: ecco il perché della nuova abitudine «d'ascoltar di dentro le sue, prima di proferirle».⁷⁸ Salvo poi non essere vero per niente – lo sa bene il lettore – che Renzo avrà appreso sul serio a parlare: emblematico è proprio "il conformismo rassicurante dei suoi retorici "ho imparato", al punto⁷⁹ da farci domandare che cosa, per davvero, il buon Renzo abbia infine imparato: se poi di imparare si sia mai trattato.

Gregorio Facciotto
Università degli Studi di Milano
gregorio.facciotto@studenti.unimi.it

⁷⁴ Cfr. BROGI 2018, p. 151, dove *I promessi sposi* vengono letti come «un romanzo che, in un certo senso, potrebbe pure essere inteso come la storia delle tante volte in cui Renzo ha provato a raccontare o immaginato di raccontare le proprie avventure a qualcuno – compreso l'Anonimo».

⁷⁵ PS, cit., cap. III, p. 63, rr. 298-309: «“Eh via!” interruppe subito il dottore, aggrottando le ciglia, aggrinzando il naso rosso, e storcendo la bocca, “eh via! Che mi venite a rompere il capo con queste fandonie? Fate di questi discorsi tra voi altri, che non sapete misurar le parole; e non venite a farli con un galantuomo che sa quanto valgono. Andate, andate; non sapete quel che vi dite: io non m'impiccio con ragazzi; non voglio sentir discorsi di questa sorte, discorsi in aria». [...] «Andate, vi dico: che volete ch'io faccia de' vostri giuramenti? Io non c'entro: me ne lavo le mani”. E se le andava stropicciando, come se le lavasse davvero. «Imparate a parlare: non si viene a sorprender così un galantuomo».

⁷⁶ Ivi, cap. XVII, p. 374, rr. 53-4.

⁷⁷ Cfr. PS, cit., cap. XXXIII, p. 751, rr. 250-4: «E a Milano, dicono tutti che l'è una confusione peggio. Se lascio scappare una occasione così bella, - (La peste! Vedete un poco come ci fa qualche volta adoprar le parole quel benedetto istinto di riferire e di subordinar tutto a noi medesimi!) - non ne ritorna più una simile! - [...]».

⁷⁸ PS, cit., cap. XXXVII, pp. 888, rr. 462-4.

⁷⁹ RAIMONDI 1974, p. 220.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- MANZONI 1957 : A. Manzoni, *Tutte le opere di A. Manzoni*, vol. II, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, A. Mondadori, 1957.
- MANZONI 2014 : A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, BUR Classici moderni, 2014.
- MANZONI 2002 : A. Manzoni, *I promessi sposi*. Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, *Tomo primo. I promessi sposi (1827)*.
- MANZONI 1964 : A. Manzoni, *I promessi sposi*, commento di A. Momigliano, Firenze, Sansoni 1964.
- MANZONI 2003 : A. Manzoni, *I promessi sposi*, note a cura di G. Bezzola, Milano, Superbur Classici, 2003.
- MANZONI 2002 : A. Manzoni, *I promessi sposi*. Saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002.
- MANZONI 1986 : A. Manzoni, *Lettere*, II, in *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, Con un'aggiunta di lettere inedite o disperse, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1986.
- BARENGHI 1994 : M. Barengi, *Ragionare alla carlona. Studi sui «Promessi sposi»*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.
- BOLOGNA 1998 : C. Bologna, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», 1, 1, 1998, pp. 345-406, ora in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/influences/bolognifilo.php, ultima consultazione: 10 dicembre 2020.
- BROGI 2018 : D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.
- GETTO 1964 : G. Getto, *Lettture manzoniane*, Firenze, Sansoni, 1964.
- NIGRO 1996 : S. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996.
- POLIMENI 2015 : G. Polimeni, *I nomi e la storia*, in «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», Nuova Serie, a. XXXVI, n. 69 (gen.-giu. 2015).
- POLIMENI 2020 : G. Polimeni, *Il filo della voce. Indagini sul pensiero linguistico di Manzoni e sui Promessi sposi*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- RAIMONDI 1974 : E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

ROSA 2008 : G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.

SPINAZZOLA 1984 : V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su «I promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1984 e 199

TESTORI 2010 : G. Testori, *I Promessi Sposi: dai personaggi luci su Manzoni. Conversazione con Ezio Raimondi*, in *Testori a Lecco*, Milano, Associazione Giovanni Testori, Silvana Editoriale, 2010.

VALGIMIGLI 1954 : M. Valgimigli, *La mula di don Abbondio*, Bologna, Cappelli, 1954.

